

Anuario de Estudios Filológicos, ISSN 0210-8178, vol. XXXV, 2012, 167-179

Recibido: 14 de noviembre de 2011.

Aceptado: 25 de junio de 2012.

LA FUNCIÓN DEL NARRADOR EN EL ROMANCE DE «EL ENAMORADO Y LA MUERTE»

RAMÓN PÉREZ PAREJO Y JOSÉ SOTO VÁZQUEZ
Universidad de Extremadura

Resumen

La primera versión de «El romance del enamorado y la muerte», cuyo autor es Juan de Encina (siglo xv), tiene la forma, el contenido y el estilo propios del código estereotipado del amor cortés, habitual en el discurso literario del Cancionero. Presenta un narrador en primera persona a lo largo de todo el texto que relata lo que le sucedía a él y a los demás personajes que intervienen en la acción. Las versiones tradicionales que surgieron después introdujeron diálogos entre los personajes y la figura del narrador en tercera persona. En este estudio analizamos las funciones de estas novedades. La metodología de este estudio es la comparación estilística de las distintas versiones a través del comentario de textos y el análisis narratológico de la función del narrador. Como conclusiones principales señalamos que la introducción del narrador aporta mayor emoción, dinamismo, morbosidad y misterio al conjunto del poema proporcionando a los receptores, como si de una cámara se tratara, los planos más privilegiados de la acción.

Palabras clave: Narrador, romancero, romance «El enamorado y la muerte», narratología.

Abstract

The role of the narrator in the ballad of «El enamorado y la muerte», in the first version of the ballad «El enamorado y la muerte», written by Juan de Encina (14th c.), shows the form, content and style typical of the code of stereotyped «courtly love» that takes place in the literary discourse of the Spanish cancionero. This first version presents a narrator in first-person that reflects on his troubles, and tells what happens to him and the other characters in the action. Popular versions that came later introduced conversations and a narrator in third person. In this study we analyze the functions of these changes. The methodology of this study is to compare the different versions through a stylistic analysis, and the analysis of the role of the narrator. The introduction of the narrator brings more excitement, dynamism, morbidity and mystery to the poem providing the receptor, as if it were a camera, with the privileged shots of the story.

Keywords: Narrator, ballads, ballad «El enamorado y la muerte», narratology.

1. EL ROMANCE DE «EL ENAMORADO Y LA MUERTE».
NOTICIA SOBRE SU ORIGEN, FECHA Y VARIANTES

Yo me estaba reposando
anoche como solía,
soñaba con mis amores,
que en mis brazos se dormían.
Vi entrar señora tan blanca
muy más que la nieve fría.
¿Por dónde has entrado, amor?
¿Por dónde has entrado, vida?
Las puertas están cerradas,
ventanas y celosías.
No soy el amor, amante:
La muerte que Dios te envía.
¡Oh, muerte tan rigurosa,
déjame vivir un día!
Un día no puedo darte,
una hora tienes de vida.
Muy deprisa se levanta,
más deprisa se vestía.
Ya se va para la calle,
en donde su amor vivía.
¡Ábreme la puerta, blanca,
ábreme la puerta niña!
¿La puerta cómo he de abrirte
si no es la hora convenida.
Mi padre no fue a palacio,
mi madre no está dormida.
Si no me abres esta noche,
ya nunca más me abrirías;
la muerte me anda buscando,
junto a ti vida sería.
Vete bajo la ventana
donde bordaba y cosía,
te echaré cordel de seda
para que subas arriba,
si la seda no alcanzare,
mis trenzas añadiría.
Ya trepa por el cordel,
ya toca la barandilla,
la fina seda se rompe,
él como plomo caía.
La Muerte le está esperando
abajo en la tierra fría:
Vamos, el enamorado,
la hora ya está cumplida.

En su *Flor nueva de romances viejos*, Ramón Menéndez Pidal afirma lo siguiente acerca de este texto:

Este curioso romance, desconocido en todas las colecciones, menos del Romancerillo de Milá, se conserva en la tradición del noreste de España (Asturias, León, Zamora), en Cataluña y entre los judíos españoles de Grecia. Procede de un romance de Juan del Encina que comienza: *Yo me estaba reposando, durmiendo como solía*, muy divulgado en el siglo xvi. Es una de tantas elegías amorosas. La tradición reelaboró el tema convirtiéndolo en un singular esbozo dramático de amor y muerte (1928: 64).

Así pues, el romance tradicional se origina a partir del modelo de una creación culta destinada a la poesía del Cancionero, que a su vez estaba inspirada en el estilo popular de los romances. El texto de Juan de Encina gozó de bastante popularidad durante la primera mitad del siglo xvi.

Diego Catalán (1970: 11-55) confirmó el origen del romance¹ y rastreó las diversas variantes del mismo, lo que revela su popularidad en zonas del norte de la Península, en especial en Cataluña, donde gozó de una importante difusión a juzgar por las variantes allí encontradas. En efecto, el romance o pseudo-romance trovadoresco de Juan del Encina que comienza «Yo me estaba reposando, durmiendo como solía...», publicado por primera vez en 1496, constituye el origen y presenta buena parte de las claves argumentales (presentación de escenas, personajes, desarrollo, versos concretos) del romance de «El enamorado y la muerte», que se recreó a partir de entonces de forma popular, con toda probabilidad coincidiendo con el apogeo que experimentó el romancero a lo largo del siglo xvi y xvii. Ciertamente que no es habitual que el romance popular surja de una producción culta

¹ El poema, titulado «Romance» figura en el Cancionero «impresso en Salamanca a veynte días del mes de Junio de Mil cccc e xcvi año», donde se contienen las obras «hechas por Juan del Enzina desde que hubo catorze años hasta los veynte y cinco». El texto dice así: «Yo estaba reposando,/durmiendo como solía,/ recordé, triste, llorando/ con gran pena que sentía./ Levante me muy sin tiento/ de la cama en que dormía,/ cercado de pensamiento/ que valer no me podía./ Mi passion era tan fuerte/ que de mi yo no sabía,/ conmigo estaba la muerte/ por temer me compañía./ Lo que mas me fatigava/ no era porque muria,/ mas era por que dexaba/ de servir a quien servia./ Servia yo una señora/ que mas que a mi la quería,/ y ella fue la causadora/ de mi mal sin mejoría./ La media noche pasada,/ ya que era cerca del día,/ Sali me de mi posada/ por ver si descansaría;/ fuy para donde morava/ aquella que mas quería/ por quien yo, triste, penava,/ mas ella no parecía./ Andando todo turbado/ con las ansias que tenia/ vi venir a mi Cuidado/ dando voces, y dezia:/ —Si dormis, linda señora,/ recordad, por cortesía (pues que fuestes causadora/ de la desventura mia;/ remediad mi gran tristura/ satisfaced mi porfia/ porque si falta ventura/ del todo me perdería—./ Y con mis ojos llorosos/ un triste llanto hazia,/ con sospiros congoxosos,/ y nadie no parecía./ En estas cuitas estando,/ como vi que esclarecía,/ a mi casa, sospirando,/ me bolbi sin alegría».

destinada al cancionero, pero esto no deja de constituir una manifestación más del influjo recíproco entre la canción tradicional y la poesía cortesana durante los Siglos de Oro:

Atestigua no sólo el influjo de la canción tradicional sobre los poetas de la corte de los Reyes Católicos, sino también cómo, andando el tiempo, volvería a la colectividad lo que en ella tuvo su inspiración (Catalán, 1970: contrasolapa).

Muchos otros indicios confirman el origen y la fecha del romance, pero sobre todo la idea, generalmente aceptada por toda la crítica (Menéndez Pidal, 1910: 69; Díaz Roig, 1981: 21; Escribano Pueo, 1995: 15; Pérez Lasheras, 2003: 8; matizada por la teoría individualista, véase un resumen en Alcina, 1987: xviii-xx), de que los romances novelescos son por regla general más tardíos que los de carácter heroico y épico, los cuales constituyen el origen y la primera inspiración de los romances:

En este rápido vistazo a la tradición oral moderna no hay que olvidar los romances de nueva hechura. Son señal de que la actividad creadora no se ha limitado a la refundición o recreación de los romances heredados de la Edad Media o aun de aquellos nacidos posteriormente, como «El enamorado y la muerte» (fines del siglo xv), sino que ha seguido, con menor vigor, es cierto, hasta hoy (Díaz Roig, 1981: 20).

2. ALGUNOS CARACTERES DEL ROMANCE DE «EL ENAMORADO Y LA MUERTE»

El romance de «El enamorado y la muerte» presenta buena parte de los rasgos de estilo más característicos del Romancero: narratividad; multitud de variantes; dramatismo; dinamismo; alternancia entre diálogos vibrantes y rápidas narraciones; sencillez y sobriedad de recursos entre los que dominan los paralelismos, anáforas, repeticiones, apóstrofes y antítesis; inmediata composición de la escena; uso arbitrario de algunas formas verbales; comienzo *in medias res*; empleo de un lenguaje llano que refleja, en general, la lengua del siglo xvi; gran fuerza plástica, etc. (*vid.* entre otros, Menéndez Pidal, 1928: 26; Alvar, 1970: 87-91; Díaz Roig, 1981: 24 y ss.; Alcina, 1987: xx-xxix). Como peculiaridades, pueden señalarse dos: no presenta un final abrupto, inacabado o abierto, sino un final cerrado; y no presenta rasgos arcaicos en la lengua, rasgo más propio de los de carácter épico o noticiero.

Conviene clasificar el romance teniendo en cuenta los criterios que nos ha proporcionado la crítica. Por su origen, se trata de un romance de transmisión oral anónimo del siglo xvi que tiene como fuente un romance trovadoresco de finales del siglo xv de Juan de Encina. Por su extensión, estamos ante un romance de extensión media. En cuanto a la temática, siguiendo determinados criterios (Díaz Roig, 1981: 32; Barbadillo, 1985: 11),

se trata de un romance de *invención* de carácter *novelesco*; dentro de este tipo, puede decirse que su asunto es de amor y misterio; si seguimos los criterios temáticos de Manuel Alvar (1970: 368), concretaríamos diciendo que, dentro del tema amoroso y de misterio, entronca con la variante de «la muerte ocultada». Por su finalidad, pertenece a los romances de diversión, no a los de información. Si seguimos el criterio de Menéndez Pidal (1953: I, 63-65), por la presentación o estructura interna, nuestro romance es de tipo mixto en tercera persona, es decir, un texto que alterna diálogo (78%) y narración (22%); además, se trataría de un romance-cuento, pues se nos ofrece toda una historia con comienzo y final (aunque su inicio se produce *in medias res*); por tanto no se trata de un romance-escena, que recogería solamente un momento de una historia más larga. Relacionado con la estructura externa, otros investigadores (Di Stefano, 1978) dirían que este romance sigue una estructura *alfa*, es decir, un orden lógico y cronológico de los hechos.

3. FUNCIONES DEL NARRADOR² DEL ROMANCE DE «EL ENAMORADO Y LA MUERTE»

Como se ha afirmado en otro estudio³, es incuestionable que la tradición investigadora sobre el Romancero es muy copiosa y está jalonada por grandes nombres propios (Menéndez Pelayo, Rodríguez Moñino, Menéndez Pidal, Diego Catalán, Manuel Alvar, Di Stefano, M. Débax, P. Benichou, J. Szertics, Rafael Lapesa, Milá y Fontanals, L. Spitzer, R. Webber, entre otros) que han conseguido que esta producción literaria sea una de las que más exhaustivamente se han explorado. Para ser honestos, poco se puede añadir. Entre los escasos espacios en los que se puede profundizar figuran dos, la didáctica del romancero y el análisis del narrador desde el punto de vista de la nueva narratología, que son los planos en los que situamos nuestra contribución apoyándonos, como no podía ser de otra forma, en los hombros de los gigantes que hemos mencionado.

En su estudio sobre el Romancero viejo, Mercedes Díaz Roig (1981: 24) expone cómo los romances se presentan pocas veces como pura narración en tercera persona. Lo más habitual es que cuente con buenas dosis de diálogo. La investigadora señala algunos romances en primera persona, los cuales suelen mostrar gran dramatismo precisamente porque el narrador está

² En nuestro caso, hemos de hacer especial mención al estudio de Diego Catalán, *Por campos del Romancero*, que analiza exhaustivamente el romance de «El enamorado y la muerte» (Catalán, 1970: 13-55).

³ Se trata del artículo siguiente: Ramón Pérez Parejo y José Soto Vázquez, «La enseñanza de la figura del narrador a través del romance de “El enamorado y la muerte”. Aproximación didáctica», *Lenguaje y textos*, 32, 2010, págs. 127-134.

involucrado en los hechos. También existen romances totalmente dialogados. Sin embargo, lo más habitual es la mezcla entre narración y diálogo (50 y 50%, 60 y 40%, y, en la tradición oral actual, hasta 25 y 75%), como ocurre a grandes rasgos en el texto que nos ocupa.

Ahora bien, ¿cómo es el narrador del Romance del enamorado y la muerte?, ¿qué punto de vista adopta ante la acción?, ¿cómo nos la presenta?, ¿qué papel desempeña?, ¿cuál es su psicología ante lo que narra? Estas preguntas nos conducen a las teorías de la ficción narrativa y, en concreto, al tema de la focalización o punto de vista de la narración que tan brillantemente planteara Henry James (1975: 61-62): «La casa de la ficción no tiene una, sino un millón de ventanas, un número incontable de posibles ventanas». Desde esas ventanas se puede enfocar de forma diferente un mismo fenómeno.

Basándonos en una serie de estudios narratológicos (Bal, 1985: 35-60; Genette, 1998; Molina Fernández, 2006) que enfocan la cuestión de forma didáctica⁴, intentaremos analizar lo que aporta la introducción del narrador en la versión tradicional, pues es sabido que este no es solo quien se encarga de administrar el tiempo, elegir una óptica, optar por una modalidad (diálogo, narración pura, descripción) (Pozuelo Yvancos, 1988: 240), etc. sino que además intenta transmitir una ideología ante los hechos relatados (Lorenzo Vélez, 1989: 96-97; Davis, 1997: 77-78; Pérez Parejo, 2004). Nos interesa descubrir y explicar la personalidad del narrador que se esconde en la figura de un observador externo convencional pero que, como sucede con la mayoría de los narradores en tercera persona, y especialmente en los de la épica y el romancero, adopta un papel muy próximo a los receptores ya que, como afirmó Menéndez Pidal, «el juglar cuenta su historia pensando siempre en el auditorio que tiene delante» (*apud* Alvar, 1970: 83).

Por eso conviene comparar brevemente el texto originario de Juan de Encina con respecto al romance de «El enamorado y la muerte» a fin de analizar las diferencias que afectan al narrador. Diego Catalán (1969: 8; 1970: 21-42) había señalado que las diferencias más sustanciales con respecto al romance trovadoresco de Juan de Encina se centran en que en la versión tradicional desaparecen casi por completo las disquisiciones interiores del enamorado, propias de la poesía cancioneril e inscritas en las claves estéticas del amor cortés. Frente a ello, en el romance anónimo se presenta mucho

⁴ El estudio de Carolina Molina es muy claro desde el punto de vista narratológico, aplicado a la enseñanza en Secundaria. La distinción de Mieke Bal entre texto, historia y fábula resulta muy operativa para realizar análisis narratológicos. Genette diferencia entre persona gramatical y plano de la acción estableciendo distinciones útiles entre heterodiegética/homodiegética/autodiegética/extradiegético/intradiegético/metadiegético, distinciones que se van imponiendo en la crítica de los últimos años.

más rápidamente la Muerte. La versión tradicional, pues, gana en inmediatez y dinamismo (Catalán, 1970: 23). En efecto, numerosos periodos del romance de Encina nos transportan de inmediato a la poesía culta trovadoresca, fija y estereotipada en donde tanto la retórica y los tópicos del amor cortés como la introspección del sujeto ocupan el primer plano del discurso. Periodos como «cercado de pensamiento», «que de mi yo no sabía», «de servir a quien servía», «de mi mal sin mejoría», etc., ilustran la queja de amores, el servicio o vasallaje de amor y el conceptismo lingüístico de la poesía cortés, los cuales desaparecen de un plumazo en el romance tradicional.

La presencia de la voz lírica del enamorado en el romance de Encina ocupa todo el texto, no solo exhibiendo las cuitas del personaje sino también narrando las acciones: «Sali me de mi posada», «fui por donde morava». Toda la acción se narra en primera persona excepto una breve intervención que el narrador adjudica a «mi Cuidado», que viene a ser un desdoblamiento metafórico del sujeto. Esta intervención no llega a constituir el inicio de un diálogo pues no hay respuesta por parte de la amada.

En este sentido, parece existir cierta vacilación de personas gramaticales en las distintas versiones del romance, incluso dentro de una misma versión. Hay unos versos en la versión más moderna que producen cierta ambigüedad: «Las puertas están cerradas, / ventanas y celosías». Esos octosílabos, en boca del enamorado, bien pudieran pertenecer a un narrador en tercera persona. No nos imaginamos al enamorado, en ese trance, tras la aparición de la Muerte, diciendo obviedades de ese tipo. Existe por tanto cierta ambigüedad producto sin duda de la influencia del texto original de Juan de Encina y de las distintas versiones posteriores, como ya había percibido la crítica:

Una pluralidad de versiones mantiene la narración en la primera persona característica del poema trovadoresco: «un dia jo somiaba»... (S. MARTÍ), «Aquesta nit somiava»... (PRATS y s.l. Briz), [...], mientras otras versiones refieren el suceso como ocurrido a un anónimo cavaller (Catalán, 1970: 23).

Puede sostenerse la hipótesis de que se trata de versos de relleno, muy comunes en los romances, como uno que leemos más adelante, «donde bordaba y cosía», que aparece en otros romances como «Madre, Francisco no viene», pero en este último caso el verso es necesario para la rima y se echa mano de él como fórmula octosílaba de relleno. No es como en los dos versos anteriores, que parecen una contaminación real de las voces de la narración que cohabitan en este texto, producto probablemente de la proliferación de versiones.

Una de las grandes aportaciones de la elaboración tradicional es, por tanto, la presencia de un narrador en tercera persona que interviene dos

veces a lo largo del poema, lo cual, junto con la presencia del diálogo, la aparición de la muerte en escena y la eliminación de la introspección del enamorado, constituyen las claves del mayor dinamismo de la versión tradicional. En suma, todos los personajes (la muerte, la amada, el propio narrador en tercera persona) que estaban implícitos en el texto trovadoresco se materializan, adquieren cuerpo y se convierten en personajes en el romance tradicional. Desde luego, el texto cobra más dramatismo si existe diálogo entre los personajes que si se narra la aparición de estos y sus intervenciones con el estilo indirecto.

Diego Catalán (1970: 28) afirma que «el verso o versos de transición entre el diálogo con la Muerte y el diálogo con la Amada tienen, por lo común, poco interés. Suelen limitarse a enunciar que el Enamorado va al palacio, castillo o casa de su dama». No compartimos esa idea. De hecho, el propio investigador parece desdecirse seguidamente afirmando que las versiones que contienen esa aparición del narrador subrayan la presura con que actúa el Enamorado, su desconsuelo o la imposibilidad de entrar en la morada de la Amada (Catalán, 1970: 28). Estas sensaciones que hábilmente imprime el narrador a través de ciertos recursos estilísticos no deben considerarse irrelevantes. Creemos que la función del narrador es clave porque transmite tres factores importantísimos para la recepción del texto, lo cual es decisivo en los romances, nacidos para ser recitados en público:

1. La aceleración de la acción.
2. La morbosidad, entendida como inclinación o atracción hacia acontecimientos desagradables (RAE).
3. La selección del punto de vista desde donde se enfoca la escena.

Vamos a tratar de demostrarlo. Al margen de la comparación con el texto de Encina, hemos de analizar la estructura narrativa del romance de «El enamorado y la muerte» en sí misma. Detectamos un narrador omnisciente que, por su modo de intervenir, parece actuar como un testigo morbosos de cuanto sucede. La presencia del narrador hace que la presentación de las escenas cobren un nuevo significado pues, siguiendo a L. Dolezel (1997: 120), «los hechos ficcionales son contruidos por los actos de habla de la fuente autorizada: el narrador». Aunque focalice la acción como narrador heterodiegético convencional, parece contemplar/narrar la acción con la curiosidad del auditorio. No comienza situando la acción en unas coordenadas espacio-temporales, sino que da paso al personaje principal, el enamorado, al que hace hablar (o pensar en voz alta) confiando sus cuitas al atento auditorio. Desde ese comienzo *in medias res* no solo nos introduce en la alcoba del protagonista, sino que nos convierte en observadores privilegiados de sus ensoñaciones más íntimas. Hasta entonces el lector ignora si está ante un

diálogo o un soliloquio. El narrador tampoco aparece tras el protagonista, sino que da la palabra a otro personaje, la Muerte, la cual entabla un diálogo con el enamorado. Solo después interviene el narrador en el espacio condensado de cuatro versos: «Muy deprisa se levanta/ más deprisa se vestía/ ya se va para la calle/ en donde su amor vivía».

El narrador da paso a los personajes sin verbo introductor, lo cual es frecuente en el Romancero, como había señalado Dámaso Alonso (*apud* Alvar, 1970: 86-87). Lo que antes habían sido reflexiones personales del protagonista y posterior diálogo, es decir, un contenido verbal, se convierte ahora en pura acción. En cuatro versos encontramos sendos verbos, tres de ellos de acción y uno, el último, cuya función es situar la acción, ya que se va a producir vertiginosamente un cambio de escenario, el último y definitivo. Esta intervención del narrador se ciñe completamente al contenido, que pasa de la palabra a las acciones sin pausas intermedias, lo que produce una gran angustia no solo en el amenazado protagonista sino en el receptor, que de pronto se ve envuelto en una acción trepidante. En el plano verbal, hemos pasado del tranquilo pretérito imperfecto narrativo del comienzo del romance al inquietante presente de indicativo con valor actual del narrador.

Al hilo de esto, debe recordarse lo que defendía Manuel Alvar (1970: 69) acerca de los romances fronterizos. Según el autor, el narrador de este tipo de romances manifiesta una gran precisión a la hora de seguir a los protagonistas, paso a paso, en su apresurado caminar. Habrá que admitir, a la luz de este y otros romances de carácter novelesco, que esta característica es común en todo tipo de romances, de modo que el narrador parece convertirse en una moderna cámara cinematográfica que nos selecciona los más variados planos (picados, contrapicados, planos secuencia) a fin de ofrecer al auditorio la mejor perspectiva de la escena como si de un experimentado director de cine se tratara.

En efecto, en este romance, como ocurre en otros similares de tanta intensidad gráfica o visual, el narrador funciona como un director de cámara. En este caso, al comienzo de su intervención, la cámara parece situarse en una posición cenital, de picado. Con ese plano nos enfoca la acción desde arriba ofreciendo al receptor una panorámica privilegiada. Después aparecería un plano secuencia, en el que en una toma única se hacen todos los cambios y movimientos de cámara y escenario necesarios. En este caso, que coincide con la salida del enamorado de su casa, el director/narrador de este romance no rompe el plano (ni la frase) sino que va mostrando rápidamente los hechos y el cambio de escenario al ritmo del personaje, imprimiendo así las prisas del enamorado mediante hábiles figuras estilísticas y con una sintaxis construida con proposiciones yuxtapuestas. En su última intervención, en cambio, el plano que parece proporcionarnos es el contrapicado, desde

el suelo, desde donde parece que ve venir en su caída al protagonista, como si fuese la misma muerte. Insistimos, pues, en que el narrador nos regala las mejores perspectivas para seguir el relato.

A nivel estilístico, la premura del enamorado al salir de casa se resuelve en anáforas y repeticiones léxicas, paralelísticas y gradativas con un verbo en cada verso («Muy deprisa se levanta/ más deprisa se vestía») y la presencia de deícticos y rápidas localizaciones espacio-temporales («ya se va para la calle/ en donde su amor vivía»). Pese a que las dos intervenciones del narrador son escuetas, no por ello se abstiene de introducir notas de estilo verdaderamente decisivas en el conjunto del texto. Además de las localizaciones espacio-temporales (tan importantes en este y otros romances) y de los paralelismos y la inclusión de numerosos verbos para acelerar la acción, el narrador introduce una repetición gradativa anafórica en «muy deprisa/más deprisa» en su primera intervención y un epíteto muy significativo en su última intervención: «la fina seda». Para acentuar la inminente tragedia, que ya está en marcha (pues el enamorado está en plena caída), el narrador se permite el lujo —diríamos morbosos— de introducir un símil, «como plomo», muy expresivo; concluye con otro epíteto, «en la tierra fría», en este caso con el adjetivo pospuesto, con una estructura en quiasmo con respecto al epíteto anterior. Llama poderosamente la atención la densidad estilística en unas tan breves intervenciones.

Al hilo del calificativo de «morboso» que hemos atribuido al narrador, Julio Caro Baroja (1980: 10), en su estudio sobre los romances de ciego, afirma que estos relatos resultan tremendistas. Según el autor, «el tremendismo ha constituido siempre parte del instinto literario popular» y no está reñido con el realismo; todo lo contrario. En ellos suele haber casi siempre una simbiosis de elementos amorosos y religiosos, siempre con una gran presencia de la muerte. Nos interesa además señalar cómo Julio Caro Baroja hace derivar los romances de ciego directamente de los romances novelescos, lo que nos permite observar la continuidad de ciertos rasgos que después los romances de ciego se encargan de hiperbolizar o distorsionar, pero que ya estaban insembrados en los romances novelescos como el de «El enamorado y la muerte».

4. ALGUNAS CONCLUSIONES

A tenor de los estudios y de la nómina de investigadores en los que nos hemos apoyado, admitimos que los trabajos que nos preceden sobre el Romancero son tan profundos y exhaustivos que apenas quedan ámbitos para la investigación a no ser que se descubran nuevos textos, variantes, o bien que se aplique una nueva exégesis general o teoría de la recepción, cosa harto improbable. Conscientes de ello, hemos intentado aportar dos breves

añadidos a tan vasta tradición investigadora: uno es su potencialidad visual o gráfica, la cual puede tener interesantes repercusiones didácticas (Pérez Parejo y Soto Vázquez, 2010); por otro, el análisis de la función del nuevo narrador incrustado en la versión tradicional desde el punto de vista de la nueva narratología, que es lo que hemos intentado hacer aquí apoyándonos en algunos de los estudios más relevantes de esta rama de la Teoría Literaria.

En suma, pese a la austeridad de recursos estilísticos propia del romancero y el empleo general de un lenguaje llano, observamos en las intervenciones del narrador del romance de «El enamorado y la muerte» una gran riqueza de recursos puestos al servicio de la aceleración de la acción, la morbosidad y la selección del punto de vista de la escena a través de lo que el lenguaje cinematográfico actual definiría como una cámara subjetiva. Estamos ante un narrador diestro en el manejo de los recursos, una especie de maestro de ceremonias narrativo que presenta la acción *in medias res* sin hacer acto de presencia desde el principio (él, como la muerte, también está oculto observando las ensoñaciones del enamorado); imprime rapidez a la acción; da paso a los personajes sin previa presentación y proporciona al receptor los planos de la acción más interesantes.

Como si fuese la cámara de un experto director de cine, el texto comienza con una toma cenital que enfoca desde arriba la escena, presentando así un plano privilegiado de la escena. Después realiza un *travelling* para seguir al protagonista cuando este se viste, sale a la calle y llega a la casa de la amada. Concluye con un contrapicado que se sitúa exactamente en la posición de los ojos de la Muerte a la espera de la caída del enamorado desde el balcón de la amada al frío suelo. La caída del punto de vista de los planos refleja narratológicamente la caída de los sueños del protagonista. No se trata, por supuesto, de casualidades, sino de aciertos técnicos que deben destacarse para señalar una vez más las propiedades gráficas de los romances y mostrarlas una vez más a los nuevos lectores que se acerquen a ellos.

Junto a todo esto, hay que admitir la obviedad de que el narrador adopta el vestido del narrador juglar, de su recitador, lo tiene en cuenta para conformar su personalidad y para imprimir un ritmo y un tono de misterio a lo largo del texto. Se trata, en suma, de un narrador que no se hace notar pero maneja perfectamente la tensión dramática desde la primera intervención, la más extensa (la del enamorado), a la última, la más breve (la de la muerte), adelgazamiento que también se ciñe al contenido. En medio de una y otra, el narrador interviene dos veces de forma simétrica, es decir, después del primero y antes del último, dando sentido y unidad a todo el texto.

Habría que concluir, por tanto, que se trata de un narrador aparentemente objetivo (como todos los narradores en tercera persona, por eso mismo los

más perversos ideológicamente⁵), que se encarga de transmitir el contenido de la forma más adecuada, al tiempo que presenta cierto modelo de mundo y con él una determinada ideología. En este sentido nos interesa tener en cuenta las reflexiones de Lorenzo Vélez (1989: 96-97) sobre la ideología en el Romancero, especialmente las páginas dedicadas al concepto de «modelos de mundo». Lorenzo Vélez enfoca la cuestión de un modo general, afirmando que es todo el texto quien transmite una cierta ideología o un cierto modo de contemplar o comprender el mundo al que se refiere, en este caso centrado en la inexorabilidad de la muerte, de raigambre medieval.

BIBLIOGRAFÍA

- ALCINA, J. (ed.) (1987): *Romancero viejo*. Barcelona, Planeta.
- ALVAR, M. (1970): *El Romancero. Tradicionalidad y pervivencia*. Barcelona, Planeta.
- BAL, M. (1985): *Teoría de la narrativa*. Madrid, Cátedra.
- BARBADILLO DE LA FUENTE, M.^aT.: «Estudio Preliminar» de *Romancero*. Madrid, Alhambra.
- BOURDIEU, P. (1992): *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario*. Barcelona, Anagrama.
- CARO BAROJA, J. (ed.) (1980): *Romances de ciego*. Madrid, Taurus.
- CATALÁN, D. (1969): *Siete siglos de Romancero (Historia y poesía)*. Madrid, Gredos.
- (1970): *Por campos del Romancero. Estudios sobre la tradición oral moderna*. Madrid, Gredos.
- DAVIS, L. (1997): *Resistirse a la novela. Novelas para resistir. Ideología y ficción*. Barcelona, Debate.
- DÉBAX, M. (ed.) (1982): *Romancero*. Madrid, Alhambra.
- DI STEFANO, G. (1978): *El Romancero*. Madrid, Narcea.
- DÍAZ ROIG, M. (1981): «Introducción» a *El Romancero viejo*. Madrid, Cátedra, págs. 13-47.
- DOLEZEL, L. (1997): «Verdad y autenticidad en la narrativa». En: Garrido Rodríguez, A. (ed.): *Teorías de la ficción literaria*. Madrid, Arco-Libros, págs. 95-122.
- ESCRIBANO PUEO, M.^aL. y otros (1995): *Romancero granadino de tradición oral. Segunda flor*. Granada, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Granada.

⁵ Pierre Bourdieu (1992: 481) recoge en este sentido unas palabras de Guy de Maupassant que resultan reveladoras: «Dar la sensación de realidad consiste en conseguir la ilusión completa de la realidad, siguiendo la lógica corriente de los hechos, y no en transcribirlos servilmente en su sucesión sin orden ni concierto. De lo que deduzco que los realistas de talento deberían más bien llamarse ilusionistas (...) Con lo que cada cual sencillamente se hace una ilusión del mundo, ilusión poética, sentimental, alegre, melancólica, sucia o lúgubre según su naturaleza. Y la única misión del escritor consiste en reproducir fielmente esta ilusión con todos los procedimientos del arte que ha aprendido y de los que puede disponer».

- GENETTE, G. (1998): *Nuevo discurso del relato*. Madrid, Cátedra.
- JAMES, H. (1975): *El futuro de la novela*. Madrid, Taurus.
- LORENZO VÉLEZ, A. (1989): «Ideología y visión del mundo en el romancero tradicional». En: Piñero, P.M. (ed.): *El Romancero. Tradición y pervivencia a fines del siglo XX. Actas del IV Coloquio Internacional del Romancero*. Cádiz, Fundación Antonio Machado-Universidad de Cádiz, págs. 93-100.
- MENÉNEZ PIDAL, R. (1910): «El Romancero. Sus orígenes y carácter». En: *Estudios sobre el Romancero*. Madrid, Espasa-Calpe, págs. 11-48. El artículo reproduce unas conferencias del autor en la Columbia University de New York los días 5 y 7 de abril de 1909 y publicadas en The Hispanic Society of America, The De Vinne Press, 1910.
- (1928): *Flor nueva de romances viejos*. Madrid, Espasa-Calpe.
- (1953): *Romancero hispánico (Hispano-portugués, americano y sefardí)*. Teoría e historia. Madrid, Espasa-Calpe.
- MOLINA FERNÁNDEZ, C. (2006): «Cómo se analiza una novela. Teoría y práctica del relato, I». *Per Abbat, boletín de actualización académica y didáctica*, 1, págs. 35-60.
- PÉREZ LASHERAS, A. (2003): *El romance aragonés: una joya desconocida*, «Prólogo» de *Romances*. Zaragoza, Prensas Universitarias de Zaragoza.
- PÉREZ PAREJO, R. (2004): «Modelos de mundo y tópicos literarios: la construcción ficcional al servicio de la ideología del poder». *Revista de Literatura*, LXXVI, 131, págs. 193-220.
- PÉREZ PAREJO, R. y SOTO VÁZQUEZ, J. (2010): «La enseñanza de la figura del narrador a través del romance de “El enamorado y la muerte”. Aproximación didáctica». *Lenguaje y textos*, XXXII, págs. 127-134.
- POZUELO YVANCOS, J.M.^a (1988): *Teoría del lenguaje literario*. Madrid, Cátedra.